

## *Las primeras traducciones castellanas de «Il pastor fido»: ¿Uno o dos traductores distintos?\**

Ángeles ARCE  
Universidad Complutense de Madrid

Cristóbal Suárez de Figueroa, autor polémico de la primera mitad del siglo XVII (¿1571-1644?)<sup>1</sup> ha sufrido, como otros muchos escritores de los considerados de «segunda fila» en el macrocosmos literario de nuestro Siglo de Oro, un cierto olvido por parte de los lectores. No tanto el de los críticos y eruditos que no han sabido, sin embargo, interpretar siempre correctamente la compleja personalidad humana y literaria de un escritor que trató de sobrevivir en la corte vallisoletana y madrileña de Felipe III y en los territorios italianos que dependían de la corona española.

---

\* He retomado la figura de Cristóbal Suárez de Figueroa, que tanto se aleja de mi actual línea de investigación, para remontarme a la época en la que conocí a Ángel Chiclana, recién incorporado, entonces, a nuestro Departamento de la Universidad Complutense como profesor. Era el año 1971 y yo preparaba mi Memoria de Licenciatura sobre el análisis de una traducción de un casi desconocido Figueroa; curiosamente, ocho o nueve años antes, él había defendido la suya sobre otra traducción del mismo autor. Esa coincidencia nos sorprendió en nuestro primer encuentro, y en memoria de quien después fue entrañable compañero e inolvidable amigo, recuerdo ahora ese su primer trabajo de investigación para hacer una puntualización de algo que también hablé con él en su momento cuando, años después, redacté mi Tesis Doctoral.

<sup>1</sup> Mi interés por este controvertido escritor, cuando los estudios a él dedicados eran escasos, comenzó en 1971 con una Memoria de Licenciatura, «*La Piazza Universale* y la *Plaza Universal*: análisis comparativo de una traducción», y siguió en la Tesis Doctoral «Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria», defendida en 1978. A partir de la década de los años 80, su obra suscitó nuevamente un moderado interés con estudios sobre aspectos puntuales, la edición anotada —aunque con muchas lagunas todavía, dada su complejidad— de *El Pasajero* (Suárez de Figueroa, 1988) y alguna Tesis Doctoral (Satorre, 1995).

Es cierto que sus obras no son muchas, nueve en total, incluyendo las que escribió bien como autor original —aunque también esto necesitaría una matización— bien como traductor<sup>2</sup>. Pero no debe olvidarse que su ocupación principal fue la política, ejerciendo diversos cargos en la administración de justicia en el Reino de Nápoles, y que se dedicó a la literatura en los momentos en los que su trabajo o su situación personal pasaban por circunstancias difíciles. Y a pesar de ser un escritor «de circunstancia», la calidad de su obra es, en general, bastante decorosa y me parece superior a la media existente entre los muchos autores que proliferaron en su época.

Como escritor plenamente integrado en la literatura española de la Contrarreforma —pese a los problemas que tuvo que solventar con el Tribunal del Santo Oficio cuando estaba en el Reino de Nápoles— Suárez de Figueroa cultivó distintos géneros entonces en boga: la novela pastoril con mezcla de prosa y verso, el poema épico en octavas, la biografía panegírica en prosa de tema americano y, ya en la madurez, escribió tres obras que son auténticos tratados de divulgación erudita sobre historia, geografía, filosofía, política o teoría literaria. Entre estas densas obras de miscelánea que son, sin duda, su trabajo más original, destaca *El Pasajero* (Madrid, Luis Sánchez, 1617), en la que Figueroa volcará su gran descontento contra la sociedad de la España contemporánea, al mismo tiempo que se nos muestra como uno de los mejores y más críticos observadores de su generación (Arce, 1994 y Arce, 1997a).

Pero de esta no demasiado abundante producción literaria —aunque de algunas obras existan dos redacciones distintas y sean de extensión nada despreciable—, no deben olvidarse sus trabajos de traducción tanto en verso como en prosa: han llegado a nosotros una versión del portugués (Arce, 1983: 450-470) y dos del italiano, lenguas que parece dominar con bastante soltura. Del italiano traduce, en prosa, como *Plaza universal de todas Ciencias y Artes* (Madrid, Luis Sánchez, 1615), la *Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia, Ziletti, 1584) de Tommaso Garzoni (1549-1589). En ella Figueroa resume, sin seguir un criterio concreto, la densa obra italiana al mismo tiempo que añade de su pluma algunos datos útiles para el lector español; por estos pocos añadidos se permite decir en la portada, con cierta desfachatez, «parte traduzida del Toscano y parte compuesta», frase que le sirvió para que la crítica posterior pensara, sin haber analizado el texto, que la mitad de la obra de Figueroa era original (Arce, 1983: 471-542).

La otra traducción del italiano es la de *Il pastor fido* de Battista Guarini (Venetia, presso Giovan Battista Bonfandino, 1590), aunque como veremos a

---

<sup>2</sup> Sobre aspectos de la compleja personalidad figueroniana y sobre las fuentes italianas de su obra, remito a Arce: 1975, 1983, 1987, 1997a y 1997b.

continuación, con este trabajo casi sería más correcto hablar de dos versiones distintas y no de dos traductores diferentes, como defendió, en un primer momento, prácticamente toda la crítica que de ella habló.

En efecto, la que es, sin duda, la primera traducción española de la tragicomedia pastoril de Guarini (1538-1612), planteó un serio problema biobibliográfico sobre su traductor por la peculiaridad que presenta con respecto a las dos que la siguen. Las cinco ediciones en castellano del siglo XVII<sup>3</sup>, a saber: Nápoles, 1602; Valencia, 1609; Nápoles, 1622; Amberes, 1694 y Amsterdam, 1694<sup>4</sup>, que aparecerán siempre bajo el título literal de *El Pastor Fido*<sup>5</sup> son, quizás, una clara muestra del enorme éxito que la obra de Guarini gozó dentro y fuera de Italia desde su publicación en 1590 y posterior representación en la corte de Mantua de Vincenzo Gonzaga en 1595.

En el presente trabajo no voy a abordar los problemas de traducción que plantea una obra compleja de casi siete mil versos —desconozco por qué habla de «milleseicentotredici» Angelini (1993:707)— sino que, dado el espacio del que dispongo, voy a centrar mi atención, por el momento, en el enigma bibliográfico que encierran las tres primeras traducciones castellanas de la «tragicomedia pastorale del molto illustre Sign. Cavaliere Battista Guarini». Empezaré por la descripción de las portadas<sup>6</sup>:

<sup>3</sup> Con posterioridad al siglo XVII, no me consta ninguna otra traducción castellana completa de la tragicomedia de Guarini, salvo las cuatro escenas del acto I (la 1, 2, 3 y 5) hechas por Manuel José Quintana (1772-1857) que confiesa su desengaño al conocer la versión de Figueroa y, por eso, emprendió «una nueva versión... después interrumpida por haberme sobrevenido otras ocupaciones» (*Poesías de M. J. Quintana*, Madrid, Imprenta Real, 1802); estos fragmentos están recogidos en la antología de Estelrich (1889: 185-198) así como otro fragmento de Manuel María de Arjona (acto III, esc. 4) y dos más de Guarini, aunque no del *Pastor fido* (ibid.: 200), de Rafael Tamayo y Pedro Soto de Rojas.

<sup>4</sup> De las dos últimas traducciones de 1694 es autora doña Isabel Rebeca de Correa, pero aunque aparecen dos ejemplares con distinto lugar de impresión y editor —Amberez [sic] por Henrico y Cornelio Verdussen y Amsterdam por Juan Ravenstein—, bien pudiera tratarse de un truco editorial porque, cotejados ambos ejemplares, nos encontramos con dos textos idénticos, salvo los datos de la portada mencionados: mismo formato, mismo número de páginas y hasta las mismas erratas. Deberíamos hablar, por tanto, de dos emisiones de una misma edición, según la clasificación bibliográfica de Jaime Moll (1979). En la Biblioteca Nacional de Madrid los dos libros tienen, respectivamente, las signaturas R. 3241 y R. 12370. En la *Dedicatoria* se habla de «los dos predecesores» y en un extenso *Prólogo al Benigno Lector*, la autora menciona a Suárez de Figueroa (pp. 10-11) y recuerda que «por tercera vez sale al mundo metamorphoseado el *Pastor Fido*» (p. 12).

<sup>5</sup> En el *Diccionario de Autoridades* vemos: «*Fido*, es lo mismo que fiel». La que se considera la primera obra original de Figueroa —«original» pese a la cantidad de «ayudas» literarias a las que, acude para su rápida ejecución (Arce, 1983: 272-340 y Arce, 1987; también Satorre, 1995)— es una novela pastoril que titula *La constante Amarilis* (Valencia, 1609). En ella toma de nuevo el nombre de la protagonista femenina de *El pastor Fido* y reproduce casi el sintagma del título anterior.

<sup>6</sup> Las tres traducciones se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, y en ninguna otra biblioteca italiana ni española por mi consultadas, aparecen las tres juntas.

- 1.<sup>a</sup>: *El Pastor fido* / Tragicomedia pastoral / de Battista Guarino, / Traduçida de Italiano en verso Castellano / por Christóval Suárez / Dottor en ambos derechos. / Dirigida a / Balthasar Suárez de la Concha / Baylio de la Orden de San Estevan del Estado / de Florencia. // [Escudo] // En Nápoles, por Tarquino Longo, 1602. // [Colofón] Imprimat... /.../ En Nápoles, Por Tarquino Longo, M.DC.II<sup>7</sup>.
- 2.<sup>a</sup>: *El / Pastor Fido*, / Tragicomedia / Pastoral / de Baptista Guarini. / Traduzida de Toscano en Castellano / por Christóval Suárez / de Figueroa. / A don Vincencio Gonzaga / Duque de Mantua, y de / Monferrato. / Con licencia y privilegio. / Impresso en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martín. / 1609<sup>8</sup>.
- 3.<sup>a</sup>: *El Pastor Fido* / Tragicomedia pastoral, / de Battista Guarino. / Traduçida de Italiano en verso castellano / por Christóval Suárez / Dottor en ambos derechos / Dirigida al Señor / Iuan Battista Valenzuela / Velázquez, Consejero Collateral de su / M. C. [Majestad Católica]. Regente la Regia Cançella-/ría del Reyno de Nápoles // [Escudo] // En Nápoles, / por Domingo d'Ernando Macareno, 1622. // [Colofón] Imprimatur ... / .../ A costa de Iuan Domingo Bove<sup>9</sup>.

Como se puede observar a simple vista, el nombre de «Cristóbal Suárez» de la primera traducción, se convierte en «Cristóbal Suárez de Figueroa» en la segunda, para repetir el «Cristóbal Suárez» nuevamente en la tercera.

Que la traducción napolitana de 1622 era reimpresión de la de veinte años antes en la misma ciudad, es un hecho que nadie puso en duda en ningún momento, incluso en la misma época, y se puede constatar fácilmente con el simple cotejo de ambos textos. Pero el problema con la crítica surgió al comparar la semejanza y, al mismo tiempo, la disparidad que presentaban los nombres de los traductores de 1602 y 1609. Y surgieron, fundamentalmente, dos preguntas:

1<sup>a</sup>) ¿se trataba de dos traductores distintos o, por el contrario, de uno sólo?

<sup>7</sup> El ejemplar de la biblioteca madrileña —signatura R. 754— tiene, al final, unas páginas con una partitura musical manuscrita. Téngase en cuenta, que en la obra de Guarini se basarán dos óperas de Haendel —representadas en 1712 y 1734— y en 1789 una de Salieri (Satorre, 1995).

<sup>8</sup> El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid —R. 315— fue utilizado para una traducción francesa, porque algunas notas manuscritas en esa lengua aparecen en el interlineal.

<sup>9</sup> Este ejemplar —signatura R. 1928— antes de la portada, tiene un folio manuscrito que explica: «La primera edición de esta tragicomedia pastoral, traducida por Christóval Suárez, se publicó en un tomo en 8.º, en Nápoles, por Tarquinio Longo, 1602, y dice así la dedicatoria ...» (a continuación se reproduce la dedicatoria y el soneto a Baltasar Suárez de la Concha). El resto de los Preliminares se mantiene, con ligeras variantes, igual al de 1602 y sólo se añade la nueva dedicatoria firmada por Bove, que es quien costea la nueva reimpresión.

- 2ª) Y si fueran obra de un mismo autor ¿por qué la reimpresión de 1622 reproduce la primera y no la segunda traducción?

Lo cierto es que la diferencia cualitativa entre los dos textos es tan evidente<sup>10</sup>, que desde mediados del siglo pasado fueron más abundantes las opiniones de críticos en favor de dos autores diferentes<sup>11</sup>. A continuación, resumiré las posturas adoptadas al respecto por los pocos estudiosos que se ocuparon de Figueroa y de su obra, señalando las justificaciones que aducen<sup>12</sup>:

1ª) PASCUAL DE GAYANGOS: En un extenso añadido a la traducción del libro de Ticknor, después de decir que no conoce la edición de 1602 aunque sí la de 1622, cree que «aunque lleva el nombre de Cristóbal Suárez no parece obra de Figueroa; ... no acostumbraban los autores ni librerías... a mudar las dedicatorias de los libros que se imprimían... a no ser que éste [Figueroa] hiciese dos diferentes versiones lo cual no es probable». E incluso aventura otro nombre: «Acaso esta traducción [sea] de un poeta llamado Cristóbal Suárez Triviño...» (Ticknor, 1854: III, 543).

2ª) PEDRO SALVÁ Y MALLÉN: comentando la opinión de Gayangos dice que «sin desechar en absoluto la idea [de dos autores], no encuentro las razones que dan en su apoyo ... para aceptarlas sin más datos» (Salvá, 1872: 448).

<sup>10</sup> La fidelidad métrica de la versión valenciana de 1609 con las silvas de endecasílabos y heptasílabos del original, se contraponen con la incorporación a éstas de quintillas y romancillos en octosílabos —metro no habitual en italiano— en la traducción de 1602.

<sup>11</sup> Quizás una excepción la represente el norteamericano George Ticknor que, hablando de la traducción de *El pastor fido* hecha por el autor de *La constante Amarilis*, opina en 1849 en una breve nota: «Creo que se imprimió por primera vez en Nápoles en 1602, pero es mejor la edición de Valencia de 1609» (Ticknor, 1854: vol. III: 285). Aunque no da más datos, seguramente estaba pensando en las palabras de Antonio de Sancha, editor dieciochesco de *La constante Amarilis* (Madrid, 1781), en cuyo *Prólogo* dice que piensa editar «el *Pastor Fido*, traducida excelentemente por nuestro Figueroa, según la edición hecha en Valencia por Pedro Patricio Mey, en M.DC.IX. 8, que es la más corregida» (p. I). Más adelante Sancha reitera que del talento poético del autor es «buena prueba la versión ya citada ... impresa la primera vez en Nápoles en M.DC.II. 8» (p. II); y a continuación de la denominación de «famoso traductor» por parte de Cervantes, añade en nota: «si este elogio mereció la primera edición, se puede inferir con quanta mayor razón le merecerá la segunda hecha en Valencia con tantas mejoras, que parece distinta traducción» (p. III). Sancha parte del error de considerar el elogio cervantino aparecido en la primera parte del *Quijote* (1605), cuando, en realidad, lo hace en la segunda (1615, cap. LXII) y, por tanto, es probable que Cervantes estuviera pensando en la edición valenciana del *Pastor fido*, aunque no hay que olvidar que la mención a Jáuregui es, indudablemente, de la primera traducción romana del *Aminta* de 1607 y no de la sevillana de 1618, notablemente mejorada.

<sup>12</sup> Las numerosas erratas que se encuentran en el texto de Lione Allacci nos hacen dudar de la veracidad de lo que cuenta al enumerar las traducciones del *Pastor fido* «fatte... in lingua spagnola... da Christóval Suárez Piaciano [sic] de Figuersa [sic], en Valença ... en 1604 [sic] y 1609 en 8.º» (Allacci, 1755: 606).

3ª) J. P. WICKERSHAM CRAWFORD: es quien estudia el problema más detenidamente y da en su monografía sobre Suárez de Figueroa una serie de razonamientos en favor de dos personas distintas (siempre citaré por la traducción de Alonso Cortés, 1911:18-27):

- a) La aparición en la versión de 1602 de sonetos laudatorios, dos en español y otros dos en italiano, costumbre que Figueroa criticaba con dureza y que no aparecen en ninguna de sus otras obras.
- b) Es difícil admitir que un autor haga otra versión pocos años después «sin advertir... en la segunda por qué causa intentaba mejorar la primera» (ibid.: 25).
- c) Que Figueroa no dijese en ningún momento de su obra posterior que había llevado a cabo dos versiones distintas.
- d) Si las tres traducciones fueran de la misma persona, el autor, que aún vivía en 1622, debería haber protestado porque el investigador norteamericano está seguro de que aquél no hubiera permitido que se reeditara la versión napolitana de veinte años antes y no la más corregida y elaborada publicada en Valencia en 1609.
- e) Todo lo anteriormente expuesto le hace concluir: «podemos deducir que Suárez de Figueroa no tomó parte en la traducción del *Pastor Fido*, publicada en Nápoles en 1602» (ibid.: 26).

4ª) HUGO A. RENNERT: en su estudio sobre la novela pastoril española, sigue a Gayangos al mencionar el nombre de Cristóbal Suárez Triviño y afirma con Crawford: «es difícilmente posible que ambas fueran hechas por la misma persona», es decir, por el autor de *La constante Amabilis* (Rennert, 1912: 171-180).

Ante estas afirmaciones tan contundentes por parte de la crítica —llamémosla «especializada»— no es de extrañar que el propio Ángel Chiclana compartiera la idea de dos traductores distintos en ese trabajo juvenil que dio forma a su Memoria de Licenciatura sobre «Una traducción castellana de *Il pastor fido* de Giambattista Guarini». Después de cotejar algunas escenas de la traducción de 1622 —que supone igual a la de 1602, aunque afirma que no ha podido localizarla y, por tanto, consultarla— y tras observar las múltiples coincidencias de versos entre ésta y la de 1609, casi llegó a pensar en la posibilidad de que ambas eran obra de la misma persona, pero finalmente prefirió decir:

Creemos que convendría olvidarse por el momento del conocido Figueroa —que indudablemente tuvo conocimiento de la versión anterior para hacer la suya— y seguir la pista de ese otro desconocido Suárez que debió andar por Italia —caso de existir, cosa que tampoco se puede afirmar rotundamente— en los primeros años del siglo XVII... Sólo encontrar a este desconocido Cristóbal Suárez nos podría permitir atribuirle la traducción de Nápoles, que tantas dudas nos

impiden hoy creer que sea de Cristóbal Suárez de Figueroa (Chiclana, 1964: sin paginación).

Y aunque alguien que conociera a fondo la compleja personalidad figueroniana encontrara indicios o datos que le hicieran pensar en la posible identificación de los dos Cristóbal en una única persona —como en el caso de las hipótesis planteadas por el erudito vallisoletano Narciso Alonso Cortés en su traducción a la monografía de Crawford (Alonso Cortés, 1911: 26)—, la confirmación de este hecho se produjo sólo años después, cuando Marina Giovannini publicó en 1969 los documentos que ratificaban las que hasta entonces eran meras conjeturas sobre la utilización correcta o no del apellido Figueroa por parte del autor de *El Pasajero*.

Los documentos de Giovannini, presentados en una modesta nota, me parecen absolutamente claves para resolver el enigma que estamos tratando (Giovannini, 1969):

- 1º) el Acta de Doctorado de 1594 «in utroque jure» en la Universidad de Pavía, no en Bolonia que era donde lo había intentado Crawford (*Archivio di Stato di Pavia*); y
- 2º) una carta escrita al Gobernador de Milán a finales de 1597 (*Archivio di Stato di Milano*, carpeta 341 de los documentos diplomáticos).

En ambos casos nos situamos antes de finalizar el siglo XVI y en ellos aparece sólo el nombre de «Cristóbal Suárez», mientras que a partir del siguiente documento que publica —una carta del 21 de diciembre de 1608 (*Archivio Gonzaga* de Mantua, bajo la palabra *Spagna*) y en las siguientes<sup>13</sup>—, aparece ya la firma de «Cristóbal Suárez de Figueroa».

Es decir, para buscar los antecedentes familiares de nuestro autor, hay que partir del Suárez —único apellido de su padre, como sospechaba Alonso Cortés demostrando una gran intuición— y no de un «ilegal» Figueroa —común al de los duques de Feria con quienes mantiene algún tipo de relación durante su primera estancia en Italia— que el vallisoletano empezó a utilizar a los treinta y cinco años, sólo después de la muerte de su progenitor y a la vuelta de su primer viaje de Italia hacia 1603 ó 1604. Y es muy probable que algunos contemporáneos sospechasen del uso indebido del apellido, como parece desprenderse de ciertas burlas<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Publica, además, otras dos cartas del año 1609 encontradas en el mismo archivo milanés.

<sup>14</sup> Una de las críticas más duras se encuentra en una *Sátira* del siglo XVII que Joaquín de Entrambasaguas atribuye a Lope: «¡Oh letrado mental! ¡Oh Figueroa! /...! ¡Oh rocín mordedor ligero y pronto! / ¡De dónde te ha venido el apellido / que no le sé, por más que me remonto? /...!

Y si bien Giovannini utiliza los documentos por ella encontrados para decir que la primera traducción napolitana no era de Suárez de Figueroa ya que «*le lettere qui pubblicate costituiscono un argomento non trascurabile in favore della tesi di Gayangos*» (Giovannini, 1969: 116), para mi, sin embargo, los cinco documentos que la autora nos ofrece constituyen la prueba irrefutable que nos faltaba —y que Alonso Cortés, desgraciadamente, no llegó a conocer— para afirmar, con absoluta seguridad, que el Suárez de 1602 y el Suárez de Figueroa de 1609, eran la misma persona. Resumiré, enumerándolos, los argumentos en los que me baso para hacer estas afirmaciones tan categóricas, aunque antes quisiera contestar a una pregunta: ¿por qué un traductor «inexperto» como Figueroa eligió precisamente esta obra, no carente de dificultades?<sup>15</sup>

Con *Il pastor fido* se concluye la breve etapa de medio siglo de la pastoral ferraresa del Renacimiento italiano. Battista Guarini compaginó sus funciones diplomáticas en la corte ducal de los Este con la actividad literaria y comenzó la obra en 1580, queriendo seguramente competir con el *Aminta* de Tasso que se había estrenado en 1573. Después de una minuciosa revisión del texto, ayudado por los poetas y amigos Leonardo Salviati y Scipione Gonzaga, la primera edición de la obra no se publicó hasta 1589 en Venecia —aunque en la portada figure la fecha de 1590— gozando de un enorme éxito editorial<sup>16</sup> y de público, especialmente femenino<sup>17</sup>. Acompañada la obra también por la polémica, Guarini escribió entonces su defensa y como *Compendio della poesia tragicomica* se publicó conjuntamente con una nueva edición revisada del texto que se considera la definitiva (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1602)<sup>18</sup>. La obra, de argumento complejo, se desarrolla en cinco actos con un total de treinta y nueve escenas, más cinco coros que cierran cada acto. Los endecasílabos y

---

Pues mira tú como de Adán te viene, / que si con hojas se tapó de higuera, / por hijo de sus bragas te conviene» (Arce, 1983: 41).

<sup>15</sup> Hablo de «inexperto» por ser su primer trabajo y, por eso, se justifica ante las posibles críticas adversas: «no dificulto tendrán excusa las faltas y descuidos que en la presente traducción se hallaren», dice al comienzo de la edición de 1602. Por el contrario, como «experto» teórico, Figueroa dio su opinión en varias obras de cómo entendía él que debía ser una buena traducción (Arce, 1983: 158-162).

<sup>16</sup> En el último tercio del siglo XIX, Vittorio Rossi menciona la existencia de 113 ediciones italianas y 64 traducciones en lenguas diversas y hasta en dialectos: francés, inglés, alemán, latín, holandés y español, entre otras, aunque con posterioridad se vio que este repertorio no estaba completo (Rossi, V., 1886). En la edición de Ciotti de 1602, revisada por Guarini, se indica en la portada que es la vigésima.

<sup>17</sup> En una sátira de Salvator Rosa se sugiere que las damas de la corte llevaban el libro a la iglesia como si se tratase de un breviario: «Perché diletta più, l'onesta Dido / si finge una sgualdrina; e per le chiese / serve per ufficiolo il *Pastor fido*» (*Satira II*, vv. 754-56).

<sup>18</sup> De la ingente bibliografía sobre Guarini y su «dramma pastorale» selecciono los trabajos de Angelini (1993) y Chiodo (1995). Sobre las traducciones castellanas del *Aminta* (Jáuregui, 1970).



heptasílabos rimados se alternan hasta un total de más de seis mil ochocientos versos a los que hay que añadir una introducción en prosa y un prólogo en verso. Las constantes interpelaciones de Guarini al lector, recuerdan que la obra estaba destinada tanto para la lectura como para la representación escénica.

A pesar de estas dificultades «técnicas», Suárez de Figueroa elige este título para iniciarse como literato, bien para agradar y buscar el favor del duque de Mantua a quien dirige la obra y costea su publicación, bien para aprovecharse del éxito que *Il pastor fido* había despertado en muchas partes de Italia pero, sobre todo, en Nápoles, —cuna de Tasso y de su *Aminta*—<sup>19</sup>. A continuación pasaré a enumerar las razones a las que antes he aludido que demuestran, bajo mi punto de vista, que estamos ante un único traductor:

1ª) Desengañado Figueroa con los cargos políticos que ejercía en Italia o abrumado por los estudios universitarios<sup>20</sup>, empezó a compaginarlos, antes de cumplir los treinta años, con la actividad literaria<sup>21</sup>. Y como escritor «primerizo», se inicia con una traducción a pesar de que sabe que el trabajo de traducir no es fácil porque «negocio es fastidioso haver de yr asido siempre a palabras y conçetos ajenos», dice en los preliminares<sup>22</sup>. La obra, que presenta cuatro sonetos laudatorios<sup>23</sup>, ve la luz en Nápoles en 1602 y en la portada, como es lógico, aparece como traductor «Cristóbal Suárez», único nombre que todavía utilizaba —como hemos visto— en esos primerísimos años del recién estrenado siglo

<sup>19</sup> Por las cartas que localiza Marina Giovannini parece que Figueroa estuvo al servicio del protector de Guarini o, al menos, en la corte estense: «yo devo mucho a su amistad [Jerónimo de Silva] pues por su medio me introducí [sic] en Nápoles, en el servicio de V. A. [Vincenzo Gonzaga]» (Giovannini, 1969: 118). La obra de la siguiente traducción de Figueroa, *La piazza universale* de Garzoni, estaba dedicada a Alfonso II de Este, duque de Ferrara; seguía, pues, ligado todavía a la misma familia.

<sup>20</sup> Hacia 1588 Figueroa llega a Italia, en 1594 alcanza el grado de Doctor, en 1597 es fiscal de Martesana —al sur de Milán—, y hacia 1600 viaja al Reino de Nápoles donde ejerce como juez y comisario del Colateral, una especie de Tribunal Supremo cuyos miembros se sentaban al lado del Virrey (Arce, 1983: 1-68).

<sup>21</sup> En el *Al Lector* de la traducción de 1602 dice: «Certifico, pues, que han sido los ratos gastados en esta traducción ratos perdidos, tomados por alivio y recreación del fastidioso estudio que professo».

<sup>22</sup> El tan repetido elogio de Cervantes que hermana a Suárez de Figueroa y a Jáuregui por sus respectivas traducciones del italiano «donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción, o cuál el original» (*Quijote*, 2.ª parte, cap. LXII), no hubiera sido compartido por Figueroa que creía que una traducción no podía competir en ningún caso con el texto de origen.

<sup>23</sup> De los cuatro sonetos —dos en italiano y dos en castellano— uno es de Luis Vélez de Santander, es decir, el famoso dramaturgo que después será conocido como Luis Vélez de Guevara quien utilizó el apellido materno «de Santander», de ascendencia judía, hasta 1603. Como Figueroa, y aprovechándose de que la época así lo permitía, don Luis cambió su apellido coincidente con la nobilísima casa de los condes de Oñate.

XVII. Sigue después el *Argumento* —en prosa como en el original—, la presentación de los personajes y el *Prólogo* también en prosa, que sustituye el verso del italiano. A continuación traduce los cinco actos sin la división en escenas<sup>24</sup>.

2ª) Hacia 1603 ó 1604 Figueroa vuelve a España con la intención de ganarse la vida en la corte, recién trasladada a Madrid, con algún cargo relacionado con su carrera de leyes<sup>25</sup>; gracias a no conseguirlo, podemos incluir a un «resentido» don Cristóbal entre los escritores de nuestra literatura áurea, aunque inicialmente tenga que recurrir al favor de grandes señores del momento tanto españoles, como Hurtado de Mendoza, o italianos como el duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga. Es entonces cuando, aprovechando la circunstancia de que su padre —probablemente el modesto abogado don Juan Alonso Suárez— y el resto de su familia habían fallecido, decide empezar a utilizar el apellido Figueroa, hecho que le criticaron, entre otros, Lope de Vega y Ruiz de Alarcón (Arce, 1983: 2-68).

3ª) Aunque no sabemos cuánto tiempo le ocupó la nueva y corregida traducción de *El Pastor Fido* ni cuándo emprendió la tarea, por unas cartas escritas al duque de Mantua, amigo y protector de Guarini y que firma ya como «Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa» (Giovannini, 1969), podemos reconstruir los avatares de esos meses —«no olvide las obligaciones que tengo a su servicio» (ibid.: 118)— que aclaran datos sobre la nueva versión:

- a) Madrid, 21.XII.1608: «El S. Joan [Octavio] Gonçaga lleva a V.A. el *Pastor Fido* traducido en Español, ya manuscrito, y desseo hacerle

<sup>24</sup> Con respecto a los preliminares, señalaré un dato curioso que no he visto mencionado por nadie. La primera edición italiana del *Pastor fido* presenta a los personajes como «Le persone che parlano» y, al final de la página, se añade: «La scena in Arcadia». Veamos las variantes que ofrecen las dos traducciones: en la de 1602, Figueroa traduce literalmente *Las personas que hablan* y no divide en escenas porque, dice, «Esta palabra scena no es usada en la lengua castellana»; en la de 1609, en cambio, sustituye la primera perífrasis por *Interlocutores*, y añade al final «La scena en Arcadia». Con relación a estos dos últimos datos quisiera aclarar lo siguiente: 1º) quizás Figueroa use «interlocutores» en 1609 influido por la primera traducción del *Aminta* (Roma, 1607) hecha por Jáuregui quien, curiosamente, la sustituirá por la perífrasis «las personas que representan» en su segunda traducción corregida (Sevilla, 1618). Y 2º) Que se use la palabra «scena» en 1609 y no en la primera, pudo deberse a que Figueroa conociese la definición que da Luis Alfonso de Carballo en el *Cisne de Apolo* (1602) por boca de la Lectura: «Siempre que sale personaje nuevo a representar se llama scena ... estas son las partes en las que se divide la comedia» (Arce, 1983: 264).

<sup>25</sup> El mismo Felipe III escribe en favor de Figueroa una carta de recomendación al Archiduque Alberto (Madrid, 8.IV.1606) recordando que «ha diez y seis años que me sirve en cargos de Administración de Justicia y Gobierno».

- imprimir con el amparo de su nombre serenísimo. V.A. será servido dar orden a su embajador para que la impresión tenga efeto» (ibid.: 118).
- b) Madrid, 14.III.1609: «Beso los pies de V.A. por las mercedes que recivo de su generosa mano .... ya con tan singular favor [cincuenta escudos que le entregó «Çelerio Bonati»] podrá salir a luz segura de toda emulación» (ibid.: 118). Habla también de comenzar la traducción de las fiestas «que se hicieron en Mantua en las bodas de los serenísimos príncipes hijos de V.A.» (ibid.: 118) pero la ayuda económica que solicitaba para su publicación en España no debió de llegar, porque no nos consta su existencia.
- c) Madrid, 22.IX.1609: «*El Pastor Fido* ya impreso va con toda umildad a ponerse *segunda vez* [antes se lo había enviado manuscrito] en las manos de V.A., ... Sé dezir a V.A. con verdad, ha sido esta tradución gratíssima a todos, que con admiración no cesan de encareçer las galas y riqueças de que en sus elegantes discursos usó su primer autor. Su descubrimiento y comunicación deve España a V.A. con cuyo amparo han salido a luz; y yo que nací con particular inclinación de ocuparme en servir a V.A., procuraré con lengua y pluma que en más ocasiones queden celebradas las grandezas de tan excelso Señor» (ibid.: 119)<sup>26</sup>.

4ª) En efecto, en septiembre de 1609, la nueva traducción aparecida en Valencia, ya se había publicado, porque la *Aprobación* tiene fecha de 1 de agosto de 1609, lugar y año en los que también vio la luz una novela pastoril de Figueroa, *La constante Amarilis*, obra «de encargo» escrita «con celeridad en dos meses» con motivo de un matrimonio celebrado en la familia Hurtado de Mendoza, su nuevo mecenas, el 29 de marzo de ese año<sup>27</sup>.

5ª) Las correcciones al texto anterior han sido muchas y la mayor calidad de la traducción está fuera de toda duda. Por eso, se puede entender perfectamente que Figueroa, que pretendía publicar a partir de ese momento en España, no quisiera reconocer como propia la versión napolitana realizada con anterioridad. Y que este trabajo había pasado desapercibido lo prueba el hecho de que

<sup>26</sup> En una carta de Celliero Bonatti —así lo llama Rossi— al mismo destinatario (Madrid, 9.IX.1609) dice: «Di già si è stampato il *Pastor fido*, il quale è riuscito in tutta perfettione. Con il ritorno del Sr. Marchese [Vincenzo Guerrieri] glielo manderò a V. A.» (Rossi, 1886: 318).

<sup>27</sup> La cercanía entre ambas obras, publicadas el mismo año en Valencia aunque por distintos editores, se pone también de manifiesto en los grabados de los preliminares. La portada de una de las emisiones de 1609 de *La constante Amarilis* (Arce, 1987) presenta un escudo con un jarro de azucenas muy similar al que aparece en la traducción de *El pastor fido*, aunque no en la portada, sino entre el prólogo y el comienzo del primer acto (Satorre, 1995: 233).

en las duras polémicas literarias cruzadas entre el vallisoletano y algunos contemporáneos, no se hiciera la más mínima mención a aquella traducción, cuando hubieran estado encantados de hacerlo, aunque sólo fuera para criticar el uso «indebido» del apellido Figueroa<sup>28</sup>.

6ª) Hay algo que me parece más significativo en la tesis que estoy planteando y que Crawford utilizó en sentido contrario: si la primera traducción no hubiese sido realmente de Suárez de Figueroa, al publicar la valenciana en 1609 hubiera dejado muy claro que la versión anterior no había salido de su pluma. Y, sin embargo, prefirió no decir nada porque, en realidad, sí era suya.

7ª) Queda por aclarar por qué en 1622, cuando se publica de nuevo la tragicomedia de Guarini en español, se reproduce la primera versión de Cristóbal Suárez y no la segunda de Suárez de Figueroa, considerablemente mejorada, en opinión de todos. Las razones de este hecho me parecen obvias o, al menos, fáciles de entender:

- a) Cuando en Madrid las polémicas con los contemporáneos iban en aumento desde la publicación de *El Pasajero* en 1617, Figueroa comienza nuevamente a buscar recomendaciones para abandonar la corte y con el nuevo virrey de Nápoles, el duque de Alba, sabemos que en febrero de 1623 ostenta el cargo de Auditor en Lecce.
- b) Entre tanto, el 16 de octubre de 1622, cuando probablemente Figueroa todavía no había llegado a Italia o estaba preparando asuntos relacionados con su nuevo cargo, un tal Juan Domingo Bove, y «a su costa», reimprime en Nápoles la «tragicomedia pastoral del Cavallero Battista Guarino ... fielmente traducida de Italiano en verso castellano por el dottor Christóval Suárez».
- c) ¿Por qué Bove reimprime la traducción napolitana de 1602? Porque, sencillamente, las planchas de imprenta estaban en la ciudad y, bien porque le resultase menos costoso utilizarlas o bien porque no hubiera tenido noticia de la versión que se había hecho en España trece años antes, dedica a un Consejero Colateral de la Cancillería de Nápoles, la versión

<sup>28</sup> Sin embargo, no se oculta en ningún momento la existencia de la primera versión: en el *Al Lector* de otra obra posterior de Figueroa —*Hechos de don García Hurtado de Mendoza* (Madrid, 1613)— cuyos preliminares tienen fecha de los últimos meses de 1612, se dice que «en diez años ha compuesto ocho tomos»; es decir, nos sitúa nuevamente en 1602. Se confirma en el mismo lugar el número de años que el autor ha servido a la corona: «ha podido ocuparse en tan lúcidos trabajos al aver hecho pausa (por falta de medios humanos), en el servicio del Rey, en que gastó deziseys años administrando justicia».

hecha en su momento por otro miembro del Colateral, ya que Cristóbal Suárez lo era hacia 1602.

8ª) Así pues, cuando al llegar a Italia, o estando recién llegado, el escritor español se encuentra con la reimpresión del que había sido su primer trabajo literario en el que constaba su verdadero nombre, es decir, el que utilizaba veinte años atrás, me parece completamente lógico que no quisiera avivar una polémica que había conseguido ocultar durante tanto tiempo y, por ese motivo, decidió no darse por enterado de la nueva publicación.

Para terminar, y en espera de poder abordar en otro momento los problemas específicos que atañen a los textos de las dos primeras traducciones españolas del *Pastor fido*, creo haber demostrado lo único que pretendía desde el comienzo de este trabajo: el que parecía incomprensible silencio de un erudito y «aprovechado» escritor conocido por nosotros como Cristóbal Suárez de Figueroa — que se manifiesta en *El pasajero* bajo el papel del Doctor — es la confirmación, a voces, de su identificación con un desconocido literato castellano — así nos lo indica su marcado leísmo — llamado Cristóbal Suárez, «Dottor en ambos Derechos» ya en la portada de la traducción de 1602<sup>29</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLACI, L. (1755): *Drammaturgia*, Venezia.

ALONSO CORTÉS, N. (1911): *Vida y obras de C. Suárez de Figueroa*, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago (traducción del inglés de J.P.W. Crawford (1907), *The Life and Works of C. S. F.*, Filadelfia.

<sup>29</sup> Aunque un poco alejado del objetivo central de este trabajo, quisiera que se me permitiera mencionar una curiosa casualidad que afecta a los dos poemas pastoriles del Renacimiento italiano: el *Aminta* y el *Pastor fido*. El éxito que acompañó a las obras de Tasso y Guarini, escritas con pocos años de diferencia, corrió en paralelo a la fama de sus respectivas traducciones al castellano, o mejor dicho, de sus traductores: Juan de Jáuregui y Suárez de Figueroa. La casualidad hizo que dos españoles contemporáneos, residentes en su juventud en Italia, se fijaran en esas obras, consideradas modelo en su género, e hicieran una versión —la primera de su producción literaria— que se publicaría primero en Italia y, años después, repitieran la experiencia en España mejorando considerablemente el trabajo anterior. Todas estas casualidades, incluso cronológicas, debieron influir en la crítica que tan favorablemente las juzgó al poco tiempo de publicarse porque, a partir del elogio desmesurado de Cervantes (*Quijote*, II, cap. 52), los nombres de los dos traductores aparecen siempre juntos alabando en ellos su perfección. A finales del siglo XVIII el jesuita expulso Llampillas, después de citar los títulos de las traducciones, concluye: «Qualquiera que esté versado en ambos idiomas habrá de confesar, que la hermosura de ellas [las traducciones] compite con la de los originales» (Llampillas, 1783, III: 151).

- ANGELINI, F. (1993): «*Il pastor fido* di Battista Guarini», *Letteratura italiana. Le opere*, II, Torino, Einaudi: 705-724.
- ARCE, Á. (1975): «Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa», *Filología Moderna*, 55: 603-612.
- (1983): *Cristóbal Suárez de Figueroa: nuevas perspectivas de su actividad literaria*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- (1987): «Sobre la primera edición de *La constante Amarilis*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6: 343-348.
- (1994): «El viaje como pretexto de la miscelánea», *Actas del IX Simposio de la S.E.L.G.Y.C.*, Zaragoza: 291-297.
- (1997a): «Uso del refrán en el discurso narrativo del doctor de *El pasajero*», *Paremia*, 6: 61-66.
- (1997b): «Una versión dulcificada de Tasso», *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores: 261-270.
- CHICLANA, Á. (1964): *Una traducción castellana de «Il pastor fido» de Giambattista Guarini* (Memoria de Licenciatura, inédita, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense), Madrid.
- CHIDO, D. (1995): «Tra l'*Aminta* e il *Pastor fido*», *Italianistica*, XXIV: 552-575.
- ESTELRICH, J. L. (1889): *Antología de poetas líricos italianos (1200-1889)*, Palma de Mallorca, Escuela Tipográfica Provincial.
- GIOVANNINI, M. (1969): «Alcuni documenti su C. Suárez de Figueroa» *Annali della Facoltà di Lingue e letterature straniere di Ca' Foscari*, Mursia, VIII, 1: 115-119.
- JÁUREGUI, J. [1618] (1970): *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, edición de J. Arce, Madrid, Castalia.
- LAMPILLAS, X. (1782-1784): *Ensayo histórico-apologético de la literatura española...*, Traducido del Italiano al Español por D.<sup>a</sup> Josefa Amar y Borbón, en Zaragoza: en la Oficina de Blas Miedes. El tomo III es de 1783.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1993): «Isabel Correa, escritora sefardí del Amsterdam barroco», *La Torre* (Universidad de Puerto Rico), Nueva época VII, n.º 26: 123-146.
- MOLL, J. (1979): «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, t.º LIX: 49-107.
- RENNERT, H. A. (1912): «The *Costante Amarilis* of Figueroa», *The Spanish Pastoral Romances*, Philadelphia: 171-180.
- ROSSI, V. (1886): *Battista Guarini ed il Pastor fido*, Torino.
- SALVÁ Y MALLÉN, P. (1872): *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga.
- SATORRE GRAU, A. (1995): «Estudio y edición de *La constante Amarilis* de C. Suárez de Figueroa. (Tesis Doctoral, inédita, presentada en la UCM).
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C. (1988): *El pasajero*, edición de M.<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU.
- TICKNOR, M. G. (1854): *Historia de la literatura española*, traducida al castellano con adiciones... por Pascual Gayangos, Madrid, Rivadeneyra.